FERDINAND SERVIAN

ÉTUDES

SUR

LES BEAUX-ARTS

A

MARSEILLE AU XVIIe SIÈCLE

MARSEILLE

LIBRAIRIE V. BOY
Rue Grignan, 28

LIBRAIRIE P. RUAT
Rue Paradis, 54

1902

ÉTUDES

SUR

LES BEAUX-ARTS A MARSEILLE

AU XVIIe SIÈCLE

FERDINAND SERVIAN

ÉTUDES

SUR

LES BEAUX-ARTS

A

MARSEILLE AU XVIIe SIÈCLE

MARSEILLE

LIBRAIRIE V. BOY
Rue Grignan, 28

LIBRAIRIE P. RUAT
Rue Paradis, 54

1902

ÉTUDES

SUR

LES BEAUX-ARTS A MARSEILLE

L'ART ET LES ARTISTES AU XVIIe SIÈCLE

I

Il faut remonter au XVIIe siècle, pour trouver des œuvres dignes de placer leurs auteurs à un rang très distingué dans l'histoire de l'art à Marseille. Même à cette époque, le nombre des artistes n'est pas considérable. La peinture est moins avancée que l'architecture et la sculpture parce qu'elle s'est attardée trop longtemps à prendre le mot d'ordre à l'étranger. En Provence, Peiresc protège le flamand Finsonius, comme René d'Anjou avait protégé Francesco, imitant ainsi l'exemple des rois qui semblent plus particulièrement réserver leurs faveurs aux Flamands et aux Italiens, lesquels tiennent l'Art Français en tutelle au grand détriment de ses qualités naturelles. Vers la fin du XVIIe siècle, une vive lueur se projette enfin sur son horizon obscurci. C'est l'influence de Lesueur et du Poussin qui commence à se faire sentir chez nos peintres, les incitant aux recherches de la composition et à la reproduction de scènes susceptibles d'émouvoir sans enflure de

style. Cette influence persiste jusqu'au milieu du siècle suivant, malgré les tendances hardies de la statuaire et de l'architecture. La nature est subordonnée à l'homme et l'homme est le jouet d'une pensée morale ou philosophique, ce qui n'est pas sans analogie avec les tendances de l'esthétique contemporaine. Mais au point de vue technique, la différence est profonde. L'art vivant dans une atmosphère saturée de religiosité, au milieu d'un cadre borné par les murailles épaisses de retraites silencieuses, se complaisait dans l'étude de la composition où tout est ordre et calcul. Les artistes modernes, pressés de vivre, répugnent au contraire aux efforts longuement poursuivis et, tout en donnant à leurs œuvres un ton littéraire, s'ingénient à peindre des morceaux inspirés de la vie bien plus qu'à poursuivre l'unité de compositions sérieuses par un travail patiemment caressé.

A Marseille, la grande figure de Puget, celle de Christophe Veyrier et de François Puget se détachent en vigueur sur le fond du XVII[e] siècle, à côté de celles de Michel Serre, du frère Gabriel Imbert, d'Antoine Duparc et de Jean Mathias.

Toutefois, il serait injuste de ne pas mentionner au XVI[e] siècle, Guillaume Marcillat et Claude dont les peintures sur verre peuvent être considérées comme des œuvres de premier ordre. Les vitraux de l'église des Accoules, de Claude, constituent un des ouvrages les plus probants de son talent comme ceux, d'ailleurs, qu'il fit au Vatican, sous Jules II, avec la collaboration du frère Guillaume. Ils formèrent tous deux à Rome, où Bramante les avait appelés, une brillante Ecole de peintres-verriers et leur action fut d'autant plus décisive qu'elle se produisait au moment où le vitrail subissait une transformation sensible. En effet, à l'élément ogival, à la nudité géométrique aux grisailles rehaussées de jaune vif succèdent, à ce moment, de véritables tableaux avec personnages contemporains, monuments et paysages. Ces personnages ne sont pas seulement dessinés d'une façon linéaire ; ils sont aussi modelés et revêtus de

costumes d'une grande richesse décorative. On substitue, en un mot, la vérité de l'art, à l'habileté des procédés manuels. C'est un des plus grands titres de Claude et de Guillaume, d'avoir été parmi les précurseurs ayant élevé la peinture sur verre à la hauteur de l'art même. Indépendamment des œuvres qu'ils réalisèrent à l'église Sainte-Marie du peuple, ils ont peint les armoiries de Léon X qui figurent sur la fenêtre de la chambre de Raphaël. Guillaume fut mandé à Crotone, puis à Arezzo où des verrières de lui existent encore. Il mourut dans cette dernière ville en 1537, bien après Claude et fut enterré dans l'église des Camaldules à quelques kilomètres d'Arezzo, suivant les indications contenues dans la « Vie des peintres, sculpteurs et architectes » de Vasari dont il a été le premier maître.

A cette époque, Marseille voyait fleurir deux industries : la verrerie et la faïencerie qui occupaient un grand nombre d'ouvriers, mais aucun d'eux n'a laissé de trace dans les annales locales. Les verriers se faisaient remarquer par leur goût, comme ceux de la Normandie, du Poitou et de la Vendée, centres très réputés. Leur travail, moins lourd que celui des autres ouvriers européens et plus fin que le procédé des Vénitiens, avait une élégance et une clarté dont témoignent encore les spécimens du Musée de Cluny. Les verres, de forme conique évasée, s'appuyent sur une base triangulaire dont les côtés curvilignes vont se rencontrer à une boule décorée à l'émail de dessins géométriques, tandis que le récipient est orné de têtes, de médaillons, d'armoiries ou de phylactères contenant des devises. Le roi René, qui fonda une des principales verreries provençales (1), possédait déjà un verre à boire représentant Magdeleine aux

(1) Elle fut établie à Goult, aux environs d'Apt, et placée sous la direction d'un Dauphinois appelé Ferry. Suivant M. Mortreuil, des établissements de verriers existaient à Marseille au XIIIme siècle, à la rue Négrel.

pieds du Christ et portant cette inscription bachico-religieuse : « Qui bien boira, Dieu verra. Qui boira tout d'une haleine verra la Magdeleine ».

Nombre d'ouvriers excellèrent aussi dans la fabrication et l'ornementation des faïences, industrie qui devait prendre plus tard une extension considérable avec les Delaresse et les Clérissy, grâce aux découvertes de Bernard de Palissy et à la désuétude dans laquelle était en partie tombée l'ornementation en métaux précieux. A Marseille, où la faïence avait été importée par des Italiens, on pouvait voir, dans une chapelle de l'église des Accoules, un crucifix dont les pieds reposaient sur un calice et revêtu d'une robe bleue qu'enserrait une ceinture violette. Dans l'ancienne église de l'Observance c'étaient les armoiries du comte Tende encadrées de feuilles et de fruits. Mais la plus intéressante des œuvres de ce genre est, sans conteste, le bas relief de la cathédrale de Marseille : *La Mise au Tombeau* qui représente le Christ devant les saintes femmes. Ce morceau (1) d'un accent vigoureux et d'une expression saisissante est dû, non à Luca della Robia, mais vraisemblablement à un de ses neveux. Le Christ a évoqué à mon esprit celui de Hans Holbein que l'on conserve au musée de Bâle et dont la force expressive en fait le chef-d'œuvre de ce maître.

Il faut mentionner encore deux artistes marseillais, Josse Lifferin et Faminius ; le premier exécuta des tableaux pour les couvents de Marseille, l'autre se rappelle à notre souvenir par une grande vue de Marseille, peinte en 1564 et figurant dans les archives de notre ville.

En architecture, la Maison Diamantée nous fournit un des plus curieux spécimens de cette époque. Les pierres de la façade taillées à facettes caractérisent la construction usitée pendant la dernière période du gothique ; mais les motifs de l'ornementation générale, les pilastres et les chå-

(1) Il serait à souhaiter qu'il fût transporté dans l'un de nos musées.

piteaux ioniques, la corniche avec ses deux consoles et son écusson porté par deux cariatides, les remarquables travaux de ferronnerie de l'imposte (1), sont déjà conçus dans le goût de la Renaissance. La construction de la Maison Diamantée doit remonter à la fin du XVI[e] siècle, à cette époque de transition entre les styles Henri II et Louis XIII.

L'œuvre de Puget qui domine le XVII[e] siècle a fait l'objet d'études approfondies. Il est donc difficile, après les témoignages de Jean de Dieu, les récits de Bougerel, les pittoresques aperçus de Lagrange et les pages lumineuses de Gustave Planche, de l'analyser et d'y découvrir encore des beautés. Cependant, certaines appréciations hasardées se sont glissées qui doivent être combattues et certaines phases de sa technique n'ont pas été suffisamment mises en relief, dont l'importance vaut qu'on s'y arrête un peu plus longtemps. C'est pourquoi j'ai pensé qu'il ne serait pas téméraire d'entrer plus avant dans l'étude de Puget peintre, surtout en ce qui touche ses propres portraits et de Puget en tant que dessinateur, côté très personnel de son génie.

Le sculpteur Veyrier, son neveu, le peintre François Puget, son fils, ont droit à une place à part, car ils ne se sont pas bornés à emprunter leur éclat au génie qui rayonnait autour d'eux, ils ont su aussi donner à leurs productions une empreinte personnelle par laquelle ils émergent au dessus de la foule anonyme des artistes.

Michel Serre est une physionomie de haut relief. Bien que natif de Tarragone, il passa la plus grande partie de son existence dans notre ville (2) où il avait obtenu un certificat de citadinage et où il a laissé un nombre considérable d'ouvrages. En peinture, il est le plus grand producteur du siècle. Très inégal dans sa facture, doué d'une verve

(1) Ne pourrait-on pas la considérer et la classer comme un objet historique ?

(2) Il s'y est marié à la paroisse des Accoules, le 1[er] mai 1685, avec une demoiselle Montaignon.

intarissable, ses œuvres se ressentent de cette hâte et de ce travers que la diversité des peintres auxquels il avait demandé les premières notions ne contribua pas peu à développer. Lorsqu'on examine ses toiles, dont les sujets sont généralement empruntés à la vie des saints, on est frappé de l'extrême variété des attitudes et de l'abondance non moins extraordinaire des détails. Ces détails ne sont pas toujours mis en relief par un dessin serré et une couleur brillante. Le modelé est souvent sacrifié, ainsi que la perspective, et le manque de pondération nuit à l'expression des pensées qui s'agitent au fond de son cerveau fertile. La loquacité de son pinceau n'est égalée que par la sienne propre.

Il est vrai de dire, à sa décharge, que ses tableaux d'église lui étaient payés un prix ridicule et l'artiste était obligé de les accepter, pour infimes qu'ils fussent, étant donnée sa situation peu fortunée. Quelques-unes de ses toiles sont, au contraire, frappées au coin d'une remarquable distinction. Telle est son *Martyre de saint Pierre le Dominicain*, représentant le saint à genoux, la tête ensanglantée, au moment où l'un des bourreaux va lui plonger un poignard dans le dos, tandis que trois anges apparaissent au-dessus de la scène, porteurs de couronnes et de palmes. Cette peinture, qui était autrefois à l'église des Dominicains, est empreinte d'un sentiment très pathétique et révèle des qualités techniques de premier ordre, celles qui caractérisent surtout l'Ecole Espagnole dont Michel Serre semble s'être le plus souvent inspiré, malgré son séjour à Rome durant son enfance et malgré aussi ses efforts visibles pour jouer les Lesueur.

Le Musée possède trente toiles de cet artiste. Les plus importantes sont deux *Vues de Marseille pendant la peste* (1). La première nous montre Belzunce, entouré de

(1) Acquises au prix de 740 livres par la Ville le 24 octobre 1763.

neuf personnages et de pestiférés dans le cadre formé par le Cours vu de la Cannebière; la seconde nous conduit devant l'Hôtel de ville et sur le quai, où des hommes armés donnent des ordres pour l'ensevelissement des cadavres qui jonchent le sol.

Ces deux toiles ont subi du temps l'irréparable outrage; mais en dehors de l'intérêt local, elles n'offrent aucun enseignement au point de vue strictement pictural. Cette dernière renferme la silhouette de l'artiste qui joua, du reste, un rôle des plus méritants durant l'épidémie qui désola Marseille en 1720. Au point de vue marseillais, elles sont toutes les deux précieuses, car la physionomie des rues, des maisons et des monuments est reproduite avec une fidélité parfaite.

Parmi les autres toiles de Serre figurant au Musée, *saint Hyacinlhe* les deux *Fuites en Egypte*, le *Père Eternel*. le *Retour de la Sainte Famille*, la *Présenlalion au Temple*, *Jésus et les Docteurs*, l'*Agonie de saint Joseph*, l'*Education de la Vierge*, le *Portrait de Monseigneur de Belzunce*, *saint François secourant un blessé* et une suite de quatorze scènes de la vie de saint François d'Assise, il convient de signaler particulièrement celle où il a peint sa femme et ses quatre enfants. Elle fut acquise par la ville en 1844. Faut-il énumérer toutes celles que renferment les églises ? Bornons-nous à signaler à Marseille : *L'exaltation de Marie-Magdeleine*, restaurée en 1833, par Aubert (Chartreux), la *Vierge en prière* (Saint-Victor); *Intérieur de Nazareth*, la *Vierge présentant l'Enfant Jésus* et une *Fuite en Egypte* (Notre-Dame-du Mont); la *Présentation au Temple* (Saint-Cannat) et à Aix; *Sainte Magdeleine aux Pieds du Christ* (Eglise de la Magdeleine) ; la *Femme adultère* (Saint-Jean-Baptiste du Faubourg); *Apothéose de saint Augustin* (Saint-Jean-de-Malte).

Michel Serre fut reçu à l'Académie de Peinture, honoré du titre de lieutenant du roi dans la ville de Salon et investi de la charge de peintre royal des galères. Mariette

vante la pureté de ses mœurs et sa parfaite aménité, grâce auxquelles il jouit de l'estime générale (1).

Le talent du frère Imbert, son élève (2), pour n'être pas aussi varié n'en est pas moins pur. Religieux convers de la Chartreuse de Villeneuve, il y a peint une *Fuite en Egypte* et la *Compassion de la Vierge.* Ses qualités sont surtout caractérisées par une grande ampleur de style. Il a exécuté pour l'église des Chartreux une toile : le *Spectacle du Calvaire* dont la conception grandiose et l'heureuse disposition des groupes rappellent un peu la manière du dictateur des arts sous Louis XIV. L'éminent peintre aixois d'André Bardon, dans son : « Essay sur la peinture », le reconnaît en ces termes ; « le goût du dessin, le ton des couleurs très nuancé du pathétique et du pittoresque y sont ménagés avec intelligence. » Il a également peint pour cette paroisse : l'*Adoration des bergers*, l'*Adoration des rois mages* dont la finesse du coloris le dispute à la science de la composition et le *Baptême du Christ.* Il est aussi l'auteur d'une grande toile : *Les disciples d'Emmaüs* qui est restée inachevée. Il mourut en 1749, après avoir formé Antoine Duparc Duplessis, son neveu Claude Imbert (3) et Benoit Borelly, un pastelliste dont les marines firent fureur, lui assurant une vogue ininterrompue. Antoine Duparc marcha sur la route de Puget. Tour à tour sculpteur, peintre et architecte, il apporta dans l'exercice de ces trois professions une très grande habileté. Il a travaillé pour l'église des Récollets (4), celle de Saint-Cannat et de Saint-Martin, sans

(1) Serre habitait dans une petite maison de campagne située à Mazargues.

(2) Il reçut aussi quelques leçons de Lebrun et de Van der Meulen.

(3) Ce graveur remarquable perdit la vue à la suite de ses travaux. Dans la gravure, Marseille ne peut offrir, à cette époque, aucune illustration, moins heureuse en cela que la ville d'Arles qui s'enorgueillit, à juste titre, de Louis Roullet (1645-1699) dont la réputation égala celle des plus célèbres graveurs.

(4) Faudran, de Lambesc, né vers 1630, exécuta pour cette église un « Franciscain exorcisant un possédé. » Ce peintre n'appartient pas à l'Ecole

compter un certain nombre de couvents. Malheureusement, la plupart de ces sculptures ont été détruites ou dispersées. L'église Saint-Théodore renfermait un *Saint Henri* et l'église des Prêcheurs possède quelques sculptures dues à son ciseau, entre autres celles de la façade et des tribunes, lesquelles datent de 1719. Il a également taillé dans la pierre une statue de *saint Louis, évêque de Toulouse* et de *saint Louis, roi de France*. Le maître-autel et la chaire de Saint-Martin étaient son œuvre. Une de ses plus belles productions est l'autel de marbre d'une chapelle des Chartreux qui se trouve dans les environs de Paris et où l'on voit la Vierge prosternée devant une croix, tandis qu'elle soutient le Christ affaissé sur ses genoux. A Aix, il avait élevé le mausolée d'Auguste de Thomas, marquis de Villeneuve. Ce qui distingue cette époque, c'est l'activité artistique régnant dans les principaux centres de la Provence : Avignon, Aix, Marseille, ces deux premiers surtout, et l'incessant échange d'idées se produisant par les migrations d'artistes appelés en dehors de leur ville pour exécuter des travaux. La division politique de la France n'était pas étrangère à ce libre-échange de l'art, et là où l'on voit aujourd'hui le mouvement centralisateur absorber les intelligences au profit de la capitale, on pouvait constater que les grands centres provinciaux se prêtaient mutuellement leurs artistes, afin de tirer tout le parti possible des forces productives de l'esthétique en les appliquant à raison de leur nature, c'est-à-dire dans le domaine qui leur était propre.

de Marseille, mais il se recommande à notre sollicitude par son *Allégorie* de cette ville, tableau qui était autrefois placé dans la salle du Conseil municipal et qui fait actuellement partie de la collection du Musée depuis 1856. La toile, encombrée de détails symboliques et de personnages mythologiques, révèle un coloris délicat, mais la perspective et le modelé n'y sont pas rigoureusement observés. Faudran semble avoir joui d'une réputation sérieuse, car il était représenté dans les galeries du Palais-Royal.

Ce libre-échange de l'art était, en somme, une protection bien entendue. On put voir le peintre marseillais Chasse se rendre à Aix, appelé par le maréchal de Vitry, gouverneur de Provence, pour y faire le tableau du maître-autel de l'église des Récollets, de même que l'on vit le sculpteur aixois Pavillon orner la façade de l'église des Carmes, et Francesco se rendre à Avignon, afin d'y exécuter, sur l'ordre du roi René, divers travaux à l'église des Célestins. D'un autre côté, Puget effectue de nombreux voyages à Gênes où les Sauli et les Lomelli lui confient la décoration de leurs palais.

Les fêtes officielles eurent l'avantage, à défaut d'autre utilité, de tirer de l'oubli quelques artistes employés à en rehausser l'éclat. De ce nombre il faut citer, parmi les Marseillais, Esprit Castagnier, Remi Fabri, Jean Delarue, François Crosier et Jean Pauchoni qui furent chargés en 1631 par les consuls de faire divers tableaux et le portrait du roi pour la décoration de deux arcs-de-triomphe élevés, l'un à la Loge, l'autre à la porte Réale, à l'occasion de l'arrivée du maréchal de Vitry. En 1619, le sculpteur J.-P. Portal exécuta les motifs architecturaux de l'Arc-de-triomphe érigé en l'honneur de la princesse du Piémont et, en 1622, en collaboration avec Noël Bourgarel, orna celui dédié à Louis XIII lorsqu'il entra à Marseille. Il est également l'auteur de la statue du président Guillaume du Vair.

Ces manifestations populaires permirent, en outre, aux archives de la ville de consigner dans le domaine de la peinture : Bertrand, Granier, François Blanc, Bonassié, Claude Bouis; et dans celui de la sculpture les noms de Martinet, Lavaquery, Grosfilz et Jean Isnard qui, en 1667, travaillèrent à l'ornementation des façades de la Mairie, ainsi que le nom de Portal à qui incomba le soin d'en décorer la cheminée principale.

Un peintre de marine, J.-B. Larose, travailla avec quelques autres artistes aux peintures architecturales qui faisaient partie des embellissements auxquels donna lieu la

réception de la duchesse de Mercœur en 1653. Deux artistes en faveur, Mathieu Gabriel et Claude Bouis excellaient dans la portraiture. On leur doit des portraits d'échevins et de notables. Enfin, on peut citer les noms de Jean Bernard, sculpteur, Pierre Croisier, Petelli, Aillaud, peintres, et Pujol, orfèvre.

Mais les réjouissances ne provoquent pas seules des travaux artistiques. C'est surtout en art que l'on peut dire que les extrêmes se touchent. Les cérémonies funèbres fournissent, à leur tour, l'occasion d'exercer leur talent aux Nicolas, dessinateurs marseillais, experts dans la science héraldique. L'un d'eux, Antoine, né en 1648, se distingue particulièrement en peignant les armoiries des grands dignitaires de la Provence, des échevins et bourgeois. Leurs travaux sont à ce point réputés qu'ils leur constituent un véritable monopole pendant un siècle.

Après avoir salué François Caravaque, un artiste habile qui sculpta quatre bas-reliefs à l'Hôtel de ville, il faut s'arrêter devant la grande figure de Jean Mathias, un des artistes les plus extraordinaires dont s'honore Marseille. Il jouissait d'une grande réputation dans la sculpture sur bois, cet art qui fut si en honneur dans les Flandres, et qui ne compte aujourd'hui qu'un nombre très restreint d'adeptes. C'était surtout à la décoration intérieure des églises que s'adressait la sculpture sur bois, à cause de la coloration de la matière qui, soumise à la morsure de l'encaustique, est susceptible de prendre des tons sombres en harmonie avec la nature des sujets que la main de l'artiste veut interpréter. De plus, par un esprit quelque peu superstitieux, les ecclésiastiques avaient une prédilection bien marquée pour cette substance qu'ils opposaient au marbre dans lequel ils incarnaient, au point de vue esthétique, l'idée de paganisme, oubliant sans doute le Palladium, et semblant ainsi rendre la matière responsable des caprices de l'artiste qui l'anime.

Le buffet d'orgue de la Major, qui succéda à celui que Monseigneur Turricella avait fait construire de ses deniers,

est, sans contredit, l'œuvre la plus remarquable de ce sculpteur et c'est par elle surtout qu'il mérite une place spéciale dans l'histoire de l'art à Marseille. Ce magnifique instrument avait été placé dans la grande nef, et ses dimensions étaient telles qu'il s'étendait dans toute la longueur du panneau central. Le nombre de culs-de-lampes, de boiseries, de cariatides, des corniches à modillons était considérable ; les figures qui l'ornaient étaient conçues dans un style très pur et empreintes d'un profond sentiment de mysticité. Aujourd'hui, le vieil orgue est sans voix, il s'en est allé, comme la plupart de ceux dont l'âme avait vibré au son de son éloquent tonnerre....

II

L'Hôtel-de-ville actuel a été un des premiers monuments de Marseille. En plein XVIIe siècle, au moment même où l'architecture française était arrivée à son apogée, malgré la diffusion du style flamand et italien, Marseille, troublée par des luttes stériles et livrée à la merci d'administrateurs dont la valeur personnelle n'égalait pas l'ambition, n'avait pu conquérir dans les arts la place qui lui convenait, eu égard à son importance. Tandis que les autres villes se piquaient d'être belles, la nôtre semblait encore vouloir reléguer au dernier plan les questions d'embellissements pour ne s'occuper que de celles se rattachant d'une façon directe aux branches de l'activité matérielle. Il est vrai qu'à cette époque les finances étaient peu prospères.

En 1660, juste au moment où Lebrun imposait partout la culture des arts en leur imprimant le sceau de sa personnalité, la ville de Marseille avait une dette qui ne s'élevait pas à moins de 2.060.000 livres. Comment, dès lors, songer à

« faire grand », suivant une expression municipale moins ancienne, en présence d'une pareille situation ? La volonté de Louis XIV et la nécessité de décorer l'Hôtel-de-ville, dont l'administration avait décidé la réédification en 1653, furent les deux agents qui donnèrent le branle à l'agrandissement de la cité. A la suite des lettres patentes de 1666, les échevins s'étaient adressés à Puget pour l'exécution du plan de l'agrandissement sur l'instigation du cardinal Vendôme. L'illustre sculpteur était, en effet, l'homme de la situation. Mais lorsque le plan fut remis à Colbert, les échevins durent protester, au nom des intérêts financiers de la ville, contre l'exécution d'un projet qui, s'il se fut réalisé, eut entraîné une dépense hors de proportion avec les ressources budgétaire et contraire aux engagements antérieurement pris. Force fut donc de l'abandonner. On ne doit pas moins à Puget les premiers embellissements de Marseille, c'est-à-dire le meilleur morceau de sculpture du palais municipal, la Cannebière dans une de ses parties, les cours St-Louis et Belzunce, en un mot, des percées grandioses, un ensemble architectural composé de pilastres, de balcons à cariatides et à corniches pansues, d'attiques surmontés de frontons circulaires, de rinceaux et de mascarons empruntés bien moins au style mis en honneur en France dans la seconde partie du siècle, qu'aux dispositions architectoniques de la Renaissance Italienne.

A l'Hôtel-de-ville, il ne fut pas seulement un conseiller utile, il contribua aussi à rehausser l'éclat de la façade en y apposant l'écusson des *Armes du Roi*, morceau d'une rare souplesse de modelé à défaut d'une grande justesse dans les proportions. On a eu raison d'exposer cet écusson dans la salle du Musée. Toutefois, le vide qu'il laisse à la façade sur laquelle il était placé produit une impression désagréable, car il dépare la physionomie de l'édifice. On pourrait obvier à cet inconvénient, du moins dans la mesure du possible, en le masquant par une restitution en marbre, restitution qui serait confiée à un sculpteur marseillais.

Il serait injuste de ne reconnaître dans l'édification générale du monument que l'œuvre du grand sculpteur et de bannir du domaine de l'art les décorations intérieures et extérieures, ces dernières surtout qui ont transformé la façade en un tableau lapidaire où l'extrême abondance des motifs n'exclut pas une savante symétrie, ni même une certaine grâce. On a médit de l'ensemble de l'édifice et des ouvriers d'art qui ont concouru à son élaboration. Pour ma part, je n'hésite pas à considérer comme excessive la sévérité de telles critiques.

Les diverses phases par lesquelles a passé l'exécution et la diversité des mains (1) qui y ont pris part n'ont pas peu contribué à laisser s'accréditer cette opinion. Il est incontestable, au fond, que l'unité tant désirée en ces matières ou plutôt l'uniformité du style dont on reproche, en l'espèce, l'inobservation a été quelque peu contrariée, au point de vue de la construction intérieure, par les hésitations des bâtisseurs et peut-être aussi par celles des magistrats municipaux. Mais que signifie l'expression « style bâtard » dont on s'est servi à cet égard. Depuis la déroute du gothique qui avait un système organique répondant à merveille à la pensée du culte, peut-on dire qu'il existe une architecture nettement définie, obéissant à des règles formelles ? Quel est l'esprit de l'art sous Louis XIV ? Evidemment, c'est un esprit individuel qui agrandit le champ de l'initiative, comme celui de la Renaissance, rendant ainsi le Beau humain universel, tout en le revêtant d'une forme à la fois tranquille et solennelle, mais variable à l'infini. La Mairie n'est, en définitive, qu'un monument décoré dans le goût de l'architecture qui marque

(1) Il est évident qu'à partir du jour où le maître maçon Ripert obtint le prix-fait de la construction jusqu'au moment de l'immixtion de Mansart, en passant par l'époque de Casteau et autres menus bâtisseurs, cet édifice a été augmenté, corrigé et restauré. Mais c'est le sort de beaucoup de monuments. L'histoire du Louvre est impossible à écrire, et cependant, ce palais unique au monde, proclame la gloire de Lescot, d'Androuet du Cerceau, de Lemercier, de Claude Perrault.

la seconde partie du grand siècle et que personnifie Lepautre.

Les frontons triangulaires, les chapiteaux et les pilastres, les guirlandes de fleurs et de fruits encadrant les panneaux, les mufles, les dieux marins sonnant de la conque et les coquilles, symboles obligatoires d'une ville maritime associés au buste du roi (1) qu'entoure un trophée d'armes au frontispice de la porte du balcon, ne sauraient être regardés comme un assemblage hétérogène. Ce parti pris ornemental se tient, s'harmonise et fait corps avec le système décoratif dérivé de l'antique. La correcte ordonnance de l'ensemble atténue tout ce que le style de la Renaissance peut avoir de mouvementé, d'exubérant et de fantaisiste. L'adjonction de ce buste d'une indigence notoire avec son trophée à l'avenant est un lapsus au point de vue de l'exécution, mais elle est toute naturelle en tant qu'ornement, car l'art est alors tourné vers l'antique et le moderne, l'allégorique et le réel. Critiquer l'ensemble décoratif de la façade, ce serait faire le procès de l'art architectural sous Louis XIV. Il faudrait remonter plus haut et en accuser les tendances de l'esprit public, à la fois dynastique et traditionnel. C'est une constatation à faire : les artistes furent honorés par les rois, mais il n'est pas moins exact que l'art ne put être complètement libre, asservi qu'il était par des formules officielles décrétées par des serviteurs du roi lorsqu'elles ne l'étaient pas par le roi lui-même (2).

Aujourd'hui, les artistes sont peut-être moins flattés, mais leur profession s'est ennoblie en cessant d'être un instrument au service des trônes, et l'Art a pu conquérir ainsi son indépendance et sa liberté.

(1) Le sculpteur Grosfilz avait été chargé des travaux décoratifs de la façade, s'engageant à exécuter les sculptures comprises entre l'imposte et la corniche, mais l'auteur du buste serait un nommé Morel ou Maurel. L'effigie actuelle est de M. Galinier.

(2) « Que l'enfance soit partout répandue » écrivait-il en marge d'un rapport de Mansard.

III

Quelques autres édifices ont été élevés à Marseille pendant la seconde moitié du XVIIe siècle ; mais à l'exception de la halle Puget, de sa maison à la rue de Rome, de l'église des Chartreux et de l'hospice de la Charité, aucun d'eux ne mérite un examen approfondi.

L'église Saint-Théodore, avec ses chapiteaux composites et l'église des Prêcheurs, avec sa façade à colonnes géminées entre lesquelles s'abritent des statues de saints dont l'un esquisse un geste énigmatique et l'autre un pas d'une légèreté des plus aériennes, sont construites sur le modèle des temples antiques sans cependant en posséder la même eurythmie. La première, chargée en motifs, a des velléités d'indépendance. Il y a, sur sa façade, un mouvement qui lui donne une certaine affinité avec les grands airs des édifices de la Renaissance. Des statues s'encadrent dans les pilastres, tandis qu'au milieu une vierge monumentale s'abrite dans une niche que surmonte un fronton coupé par un écusson et où, sous la forme d'urnes, courent des acrotères. Quant à la Mission de France, dont la première pierre fut posée en 1667, elle a été si souvent restaurée, qu'il est difficile de dégager exactement la part qui incombe aux premières dispositions architecturales. Cette remarque s'applique aussi à l'église de Notre-Dame du Mont-Carmel, rebâtie au début du XVIIe siècle ; elle a un intérêt à nos yeux par la chaire décorée de trois panneaux : « Le Char, le Feu du Ciel , le Sacrifice exécutés sur les plans de Puget ; la sculpture du maître-autel, œuvre de Duparc ; le buffet

du grand orgue et les peintures de Serre ornant les stalles du chœur. Aujourd'hui, étincelante de dorures, hérissée de statues et d'édicules à la suite des travaux considérables de 1868 et de 1872, elle présente un curieux mélange de styles allant du byzantin au Louis XVI, en passant par les styles gothique et Louis XV.

Signe des temps !

L'Église, longtemps fourvoyée dans l'imitation des temples païens, se ressaisit enfin et tend à s'affranchir de cette funeste erreur. Les derniers temples chrétiens élevés dans notre ville : les Réformés, Saint-Michel, sont construits dans le style ogival, le seul susceptible de s'harmoniser avec la pensée divine, le seul qui puisse s'adapter, par la hauteur des voûtes et l'absence de massivité, à l'idée d'au-delà.

L'église des Chartreux n'a pas un aspect aussi vivant que celle de Saint-Cannat, mais décorée de son portique à huit colonnes, de ses chapitaux ioniques, dont les gorgerins sont surmontés d'oves, et de son fronton surbaissé, elle respire l'élégance et la majesté. L'inscription latine qui figure dans la frise nous apprend qu'elle fut fondée en 1633. Il n'est pas douteux que des modifications ont été apportées au plan primitif, car la partie supérieure composée d'un attique et renforcée de stéréobates correspondant aux piliers, les deux campaniles et la construction intérieure ne paraissent pas appartenir à la pensée qui a présidé à l'exécution du portique. Je ne parle pas, bien entendu, des restaurations de 1876.

Les origines de cette église sont d'ailleurs assez mal définies au point de vue spécial qui nous occupe. Commencée en 1633, elle fut terminée dix-neuf ans plus tard, puis réédifiée en 1702. Au cours des travaux, successivement arrêtés et repris, des changements ont été sans nul doute décidés, qui expliquent ces différences et l'embarras que l'on éprouve quand on veut en retrouver l'architecte. Les uns

ont attribué ce temple chrétien à Puget, les autres au vénérable dom Berger. Mais si l'on rapproche les dates, rien ne tient debout, car Puget ne pouvait, en 1633, exécuter des plans, étant donné son âge, et le vénérable prieur du monastère, venu longtemps après 1652, ne pouvait concourir à son édification primitive. Ce qui semble exact, c'est l'avis de Bougerel, accordant à Puget « la construction jusqu'à la corniche ». Il y a, en effet, comme je l'ai constaté plus haut, deux parts distinctes dans la conception des plans. La vérité, c'est qu'il faut remonter vers 1680, pour rencontrer la formule définitive si longtemps retardée par l'incompatibilité existant entre les somptuosités du projet et le caractère humble de la vie des chartreux.

L'opinion de Bougerel est d'autant plus digne de foi que Puget affectionne particulièrement l'ionique. La halle périptère qui porte son nom, a été construite dans ce goût, avec une accentuation dans les volutes rappelant le temple de Phigalie. Ici, la colonnade en nombre impair, se compose de cinq colonnes sur deux côtés et de sept colonnes sur les deux autres, lesquelles ont un espacement et une hauteur qui permettent à la lumière et au soleil d'y venir égayer ce temple populaire élevé au petit commerce. La toiture repose sur des pilastres et l'arcature sur des chapiteaux. Entre les stylobates, auxquels adhèrent les piliers, se trouve un escalier à trois marches et, à l'extrémité des quatre angles, une fontaine dont les eaux bienfaisantes jettent leur note lumineuse autant que saine dans l'atmosphère imprégnée d'effluves diverses.

Quelle est la part de Puget dans cet ouvrage aujourd'hui détourné de son affectation première? Evidemment, Puget n'est pas étranger au plan, bien que ce soit son frère (1) et non lui, comme on l'a cru, qui ait été chargé des tra-

(1) Claude Isnard et Pierre Puget, *ouvriers, esculteurs*, avaient soumissionné au même prix de 11,500 livres. A la suite de nouvelles enchères, ce dernier fut déclaré adjudicataire après avoir consenti un rabais.

vaux. Mais, étant donné l'esprit pratique dont témoignent les dispositions de cette halle, sa simplicité et l'absence de luxe, il est certain que sa part de collaboration doit se borner à quelques conseils. Ce serait donc la surfaire que d'y voir autre chose qu'une construction solide et conçue dans un esprit en harmonie avec les origines de la vieille cité phocéenne.

L'hospice de la Charité, non plus, ne doit pas nous apparaître comme un ouvrage hors de pair et digne d'asseoir sur des bases indestructibles la réputation de Pierre Puget qui, d'ailleurs, n'en dressa qu'une partie du plan (1), celle relative à la chapelle. Sous la plume bienveillante d'Eméric David, elle prend des allures de cathédrale : « Une coupole ovale, soutenue par douze colonnes corinthiennes, en forme le centre ; sur l'axe longitudinal et en avant, est un pronaos ou vestibule carré ; au fond du temple, s'élève un autel unique ; à droite et à gauche, sont deux chœurs : l'un pour les vieillards et les enfants, l'autre pour les femmes. La grande hauteur du dôme, porté par un tambour, le style mâle des colonnes qui le soutiennent, la ligne continue de la corniche qui en dessine le contour, la lumière qui, frappant vers le centre, va se dégradant sous les profondeurs latérales, toutes ces beautés donnent à l'édifice une physionomie majestueuse et mélancolique. »

L'architecte, au contraire, semble ici s'être quelque peu mépris. Son œuvre vous fait songer au Faune du musée de Marseille, d'une puissante originalité, mais que la fougue de l'artiste a légèrement disproportionné. En sculpture, de tels écarts s'expliquent par la spontanéité du tra-

(1) En 1665, les recteurs ayant voulu agrandir l'hospice, on s'adressa à Méolan et à Puget, puis au maître-maçon Borély. En 1679, un nouvel agrandissement fut décidé et une autre chapelle réédifiée. Séguier et Puget se mirent sur les rangs. Enfin, en 1700, Chambon et Aubert parachevèrent les travaux. L'aile gauche date de 1729 et le péristyle de 1862.

vail et l'intensité de l'émotion. Mais en architecture, art moins subjectif, l'unité est indispensable, de même que l'observation de ce principe que le fort doit porter le faible. Or, en l'espèce, ce sont des colonnes fluettes qui supportent des corniches relativement volumineuses, c'est, en un mot, une ossature plutôt mince s'adaptant à des formes quasi plantureuses. Le dôme ne manque pas de hardiesse, mais la forme en est vraiment bizarre. Quant à la nef, son exiguïté la rend conforme à la disposition générale des autres parties.

La halle, on le sait, a été défigurée et transformée depuis quelques années. Là où les Néo-Grecs venaient chercher l'aliment de leur corps, ils vont aujourd'hui demander la nourriture de leur âme. Par contre, la maison de Puget est devenue un asile au commerce. Tous les vrais Marseillais connaissent cette maison « faisant esperon au devant de la fontaine où il y a une pyramide », pour nous exprimer comme son auteur, et dont un récent bout de toilette lui donne une physionomie contrastant avec celle de Puget que le sculpteur Dantoine a taillée dans la pierre au commencement du siècle dernier. Mais l'antinomie est encore plus frappante si on l'oppose au bassin, source à laquelle viennent s'abreuver des Pégases sans ailes.

Telle qu'elle est, elle ne nous donne pas une idée absolument exacte de sa conformité primitive : cependant avec ses pilastres s'étendant aux deux étages, sa corniche décorée de denticules, son balcon à consoles saillantes, elle présente un intérêt décoratif qui ajoute encore au rigorisme de la maxime ; « Nul bien sans peine » placée au-dessus de la fenêtre centrale, et à l'austérité du Sauveur qu'encadre une niche circulaire. Mais que sont devenus l'attique, le chambranle et la corniche d'antan ?

Peu de gens connaissent la devise du grand homme et beaucoup ignorent quels furent ses sentiments philosophiques. Aussi, j'imagine qu'il ne serait pas inutile de placer

sur la façade (1) une plaque commémorative où l'on lirait ces simples mots : « Maison de Puget », et cela à l'usage des étrangers qui visitent notre ville et dont la légitime curiosité a besoin d'un guide sûr. Cette petite réclame posthume n'annihilerait en aucune façon l'influence des enseignes qui étalent sur l'immeuble leur modernisme envahisseur.

(1) D'autre part, l'inscription qui figure sur le socle où s'élève la colonne surmontant ce buste est devenue difficilement lisible. Il y aurait lieu de la reconstituer.

Puget peint par lui-même

On a beancoup médit de l'ingratitude des Marseillais à l'égard de Puget. Il est incontestable que le célèbre sculpteur n'a pas, dans sa ville natale, un monument digne de la renommée qui s'attache à son nom. Lorsqu'il s'est agi d'exalter sa mémoire, il y a sept ans, l'un des premiers, je me suis attaché à favoriser ce courant d'opinions, dans la limite de ma sphère, heureux de m'associer à cette œuvre de réparation nationale. Cependant, il serait injuste de ne pas signaler que cette ville possède nombre de ses effigies commémoratives et que les Marseillais sont rares qui ne connaissent pas la silhouette de leur illustre compatriote. Evidemment, la statue de Ramus ne répond pas, d'une manière complète, à ce que l'on est en droit d'exiger d'un artiste chargé d'un fardeau aussi lourd que celui qui consiste à faire revivre les traits du plus glorieux sculpteur du XVIIe siècle ; mais il faut reconnaître, en dernière analyse, qu'elle constitue la manifestation locale la plus importante en faveur de Puget, quoique singulièrement diminuée par le discrédit dans lequel on a réussi à l'envelopper. Aussi, les sarcasmes qui l'ont assaillie, pour sincère qu'en ait été le mobile, ne me paraissent nullement concorder avec l'esprit dont a été animé le sculpteur aixois en taillant dans le marbre l'image de son confrère marseillais.

Mais ce n'est pas la seule œuvre conçue avec la même pensée. Le sculpteur carpentrassien d'Antoine a, lui aussi, payé son tribut d'admiration en façonnant le buste qui surmonte la colonne placée à l'intersection de la rue de Rome et la rue de la Palud, en face même de la maison construite par Puget. Cette œuvre, fouillée par un ciseau savant, n'est pas dépourvue de caractère. On sent, à voir ce profil de vieux dieu, qu'il est issu de la conception qui présida à l'élaboration du buste d'Homère surmontant la colonne ionique de la rue d'Aubagne. Sur la colline qui porte son nom, s'érige son buste ; il domine la ville et semble avertir le voyageur que Marseille n'est pas seulement une ville vouée au négoce ; il est comme une sentinelle veillant sur son intellectualité. Si l'on quitte le cours et la rue dont il est le parrain, si l'on déserte les collines de Marseille-Veyre où il taillada son profil à grands coups de hache, suivant la légende, à la suite d'un de ces accès de mécontentement dont il était coutumier, l'œil peut encore contempler l'image de Puget, soit au Musée des Beaux-Arts, soit à l'Hôtel-de-Ville. En 1817, le Gouvernement envoya un buste de Puget, par J.-J. Foucou et, de de son côté, le sculpteur Deprez (1) fit couler dans le bronze ses traits énergiques. Ce dernier buste, un peu plus grand que nature, acheté en 1868, est un morceau intéressant, car il constitue l'unique épreuve de l'œuvre originale. Un autre artiste marseillais, Consonove, a également animé le marbre en l'honneur de Puget et son buste, donné par l'Etat en 1881, se trouve dans la salle du Musée dédiée à Puget, celle-là même où l'on voit son portrait peint par lui-même, œuvre acquise en 1856, de M. le comte Gaston de Panisse et que Puget avait donnée au marquis de Pennes, commandant des galères du roi.

(1) Ce sculpteur est aussi l'auteur d'une réduction du *Milon de Crotone* qui se trouve au Musée d'Aix (Envoi de l'Etat en 1835).

J'ai dit peint par lui-même : est-ce bien exact ? Malgré les doutes qui se sont élevés sur ce point, il est permis de le croire encore, sans toutefois l'affirmer, tant qu'un document probant ou une date précise ne viendra pas détruire la version officielle qui, jusqu'à présent, nous l'a présenté comme une œuvre authentique. Comparée à celle de Laurent Fauchier, la touche décisive avec laquelle il a été bâti prend évidemment des allures de paraphe. Qui aurait pu le peindre, si ce n'est lui, serait-on tenté de s'écrier devant ce morceau si psychologique, pour me servir d'une expression moderne, bien que la psychologie en matière d'art date du jour où Cimabué, rompant avec la tradition byzantine, substitua à la raideur hiératique les premières manifestations de la vie humaine. En outre, un examen attentif ne laisse aucun doute, à mon avis, sur l'intervention d'un autre peintre, dans la facture de la main, dont le modelé est tout différent de celui du visage exécuté par empâtements, procédé pictural qui caractérise une des manières de Fauchier et auquel Pierre Puget a rarement recouru. La facture de cette main démesurément grossie doit être attribuée à son fils François Puget.

Le catalogue du Louvre met à l'actif de ce dernier son portrait entré dans ce Musée en 1842 et provenant de la collection de Louis-Philippe (1). Lagrange qui paraît avoir particulièrement examiné ce portrait n'hésite pasà le considérer, au contraire comme étant l'œuvre de Puget lui-même, ne concédant à François que certains accessoires et notamment les draperies. Il est peu admissible, question de technique mise à part, que l'illustre vieillard ait eu la coquetterie de reproduire ses traits à une époque où, malade et désabusé, il aspirait à la retraite et où, depuis longtemps, déjà, il avait renoncé à la peinture. Il serait cependant

(1) Acheté à M[lle] Puget, petite nièce du grand sculpteur, pour la somme de 1.800 fr. L'année suivante Louis-Philippe ayant appris la situation précaire dans laquelle elle se trouvait, lui fit parvenir un subside de 500 francs.

moins plausible de considérer François Puget comme étant l'auteur de celui du Musée de Marseille, car la facture ne correspond pas à la sienne toujours exempte d'empâtement et de vigueur. Faudrait-il décidément le mettre au compte de Laurent Fauchier? Une pareille hypothèse, admise par quelques-uns, est plus vraisemblable, car il existe entre la manière de Pierre Puget et celle de Fauchier une indiscutable analogie, sauf en ce qui concerne le système des empâtements, et supposer que ce dernier pût être l'auteur du portrait, cela ne saurait constituer une hérésie que l'on dût rejeter sans examen préalable, malgré l'autorité qui s'attache à toute tradition. Laurent Fauchier, que le patriotisme aixois avait surnommé, non sans quelque raison, le Van Dyck provençal, joignait à une touche énergique et une vision très pénétrante, s'attachant à faire mouvoir les ressorts de la vie matérielle autant qu'à éclairer le visage des reflets de l'âme. Pour être juste, il convient de reconnaître que François Puget, dont les premiers pas dans la carrière de peintre avaient été guidés par Fauchier lui-même, s'est quelquefois rapproché à ce point dela technique de son maître qu'une hésitation peut se produire lorsqu'on se trouve en face de certains portraits exécutés par l'un et par l'autre de ces deux peintres. Mais cette confusion, qu'un examen attentif peut, d'ailleurs, dissiper, n'est possible qu'en présence d'œuvres appartenant àla deuxième manière du Van Dyck provençal. Certes, il y a entre ces trois artistes, qui ont travaillé à une époque concomitante, une communauté indéniable de procédés, laquelle est bien moins le résultat de leur tempérament que des recettes de métier en honneur à cette époque. Les contours ne sont pas cernés; ils sont, au contraire, dévorés par les ombres épaisses des fonds; les accents et les clairs-obscurs se rencontrent aux mêmes endroits et, en dépit de l'influence de Mignard, la finesse du coloris n'a pas encore atteint ce degré de perfection auquel vont la fairé parvenir les Rigaud et les Largillère. Il n'est pas jusqu'à la touche qui ne prenne une

direction presque identique. Or, tout s'enchaîne, et s'il est permis d'attribuer au fils ce qui appartient au père en ce qui concerne le portrait du Louvre, il n'est pas moins explicable que des connaisseurs soient tentés d'établir un rapprochement entre Fauchier et son élève, et de se demander, en dernière analyse, si le portrait du Musée de Marseille officiellement catalogué sous le nom du célèbre sculpteur, ne pourrait pas être de Laurent Fauchier. Mais ici une question se pose qui a son importance. La physionomie du modèle accuse un âge de 50 ans environ. A 50 ans de la vie de Puget, on était en 1670, c'est-à-dire vers la fin de la carrière prématurée du Van Dyck provençal, qui mourut le 25 mars 1672, âgé de 29 ans. A cette époque celui-ci avait transformé sa manière sous l'influence de Mignard et au modelé heurté et énergique s'étaient substitués une touche onctueuse, un coloris fondu, un dessin fin et précis. En admettant donc, que Puget n'eut pas plus de 50 ans, ou à peu près, au moment où ses traits furent fixés sur la toile, il faudrait admettre que Fauchier se fût astreint à un mode d'exécution qu'il avait abandonné, mais qu'il jugeait indispensable de remettre en honneur eu égard à la grande figure qui posait sous ses yeux. Cependant, telle est la fragilité de cette base, qu'un écart possible de quelques années peut la mettre en pièces.

Un fait plus grave, à mon sens, serait de nature à jeter le trouble dans les esprits et à ébranler la version officielle, si un autre fait non moins probant ne venait l'infirmer. Dans une lettre adressée à Louvois par Pierre Puget, en 1683, il dit en propres termes « depuis 20 ans que j'ai quitté les pinceaux». Il faudrait admettre conséquemment qu'il ne se fut pas peint d'après nature, mais de «chic» comme disent les peintres, et cela à une époque assez avancée dans sa vie ou, au contraire, trop prématurée. D'autre part, l'assertion contenue dans la lettre au ministre de Louis XIV se vérifie d'une manière générale, car si l'on passe en revue ses œuvres picturales dont il est permis de connaître le moment de l'exécution, on

acquiert la certitude que pas une d'entre elles ne porte une date comprise entre 1663 et 1683.

C'est au cours de ces vingt années que le sculpteur se réveille. C'est l'époque du *Milon de Crotone* et de *Persée délivrant Andromède,* en un mot, la période pendant laquelle le marbre tremble devant lui. Les toiles représentant le *Baptême de Clovis* et le *Baptême de Constantin* furent commandés par le Corpus Domini, le 19 octobre 1652 et le *Salvator Mundi* fut livré l'année suivante à la même confrérie. Ces baptêmes ne décèlent chez leur auteur aucune originalité et n'évoquent à nos yeux que le souvenir de son premier maître Pierre de Cortone, dont la touche menue et l'exiguïté de la vision s'y retrouvent avec une grande fidélité. Sa personnalité se dégage un peu plus à l'aise dans le *Salvator Mundi,* où la vigueur du coloris et la force du rendu accusent des velléités d'indépendance, en dépit de quelques réminiscences empruntées à l'Ecole Vénitienne. *La Vierge et l'Enfant Jésus,* tableau qui a été exécuté sous la même influence ne parait pas davantage appartenir à cette époque, pas plus que le *Sommeil de l'Enfant Jésus* dont l'authenticité est, d'ailleurs, tellement contestable qu'il vaut mieux l'écarter de la liste des ouvrages de Puget ou, à défaut, la regarder comme une copie faite par lui lors de son séjour en Italie. Aussi bien, son œuvre pictural ne révèle un génie transcendant ; là il ne s'est élevé qu'à des hauteurs facilement accessibles et d'où l'individualité ne peut franchement émerger. C'est à tort qu'on a cru voir dans ses tableaux une inspiration directe de l'Ecole des Carrache. Le mot de Buffon « le style c'est l'homme même » n'est vrai, à son endroit, que si on l'applique au sculpteur. Un autre fait se présente : Puget déclare bien nettement qu'il a quitté les pinceaux vers 1663, mais, en 1672, il a décoré sa maison de Toulon qu'il vient d'acquérir et l'une de ces décorations représente les Parques exécutées sur toile et à l'huile. Dès lors, tout s'écroule. Malgré le caractère exceptionnel de cette peinture faite accidentellement, il n'en demeure pas moins démontré que son asser-

tion ne doit pas être prise au pied de la lettre. Il a repris ses pinceaux non pour élaborer des œuvres publiques, mais pour embellir sa demeure et peut-être pour l'orner de son portrait.

La question demeure donc sans réponse catégorique, et la version officielle doit être maintenue en l'absence de documents précis, quelque rationnels que semblent les indices sur lesquels s'échafaude la version contraire, quelque concordante que soit la touche, ce critérium pourtant si puissant. A tout prendre, le portrait est une peinture de premier ordre, très supérieur par l'intensité de vie dont il déborde à celui du Louvre et à celui que l'on conserve au musée d'Aix, ce dernier légué à cette ville par Mlle Emeric David, en 1860. Exécutés par des hommes qui vécurent dans son intimité, ils revêtent un caractère sérieux et constituent de véritables documents historiques. Il importe peu en somme que son bagage artistique soit allégé de ces trois portraits. Que pourraient-ils en faveur de sa gloire ? Et cette conclusion tendant à réduire à néant les raisons qui ont fait atribuer ces portraits à Puget lui-même doit être sérieusement envisagée, pour décevante qu'elle puisse paraitre aux yeux de ceux qui ont été tentés de voir partout sa main, ignorant sans doute qu'il n'a jamais taillé son image dans le marbre, alors qu'il lui eut été bien plus facile de recourir à la sculpture pour satisfaire les sentiments de vanité qu'on lui prête. De même que son neveu Veyrier fit son buste du Musée d'Aix, de même son fils François et Laurent Fauchier, tous deux peintres de portraits, purent parfaitement le peindre tel que nous le montrent les portraits conservés à Marseille, à Aix et au Louvre. On serait même fondé à être surpris de ce qu'ils ne l'eussent fait, eux qui étaient ses confidents familiers, les témoins de sa gloire, ses admirateurs et qui pouvaient, mieux que personne, le fixer dans la mimique la plus susceptible d'être transmise à la postérité.

Tous les trois ont été peints à des époques symptomatiques de sa vie ; ils marquent ainsi trois grandes étapes de sa car-

rière artistique, trois phases essentielles de sa fluctuante destinée. Aucun ne nous le représente ironique comme l'a jugé Michelet, ni mélancolique au gré de Beaudelaire. Plein de foi et de génie, il ne pouvait sacrifier à l'ironie qui est le plus souvent une arme des impuissants, lorsqu'elle n'est pas le masque des sceptiques. Homme d'action, il n'eut pas le temps de s'abandonner à cette paresse de l'esprit qu'est la mélancolie. Tous ses actes protestent contre de pareilles opinions. L'illustre historien a cru voir dans les têtes de Louis XIV certains signes caricaturaux destinés à le ridiculiser. Rien n'est moins exact. Monarque et artiste se tenaient en estime réciproque, et ce dernier ne se faisait pas faute d'employer cette expression significative : Louis le Grand en tout. Ennemi de l'apparat et de la courtisannerie, ouvrier de génie, bien plus qu'artiste raffiné, il vécut loin de la capitale, non point pour manifester un sentiment hostile à la Cour, mais par tempérament et par éducation, préférant déléguer son fils à Versailles chaque fois qu'il s'agissait d'aller cueillir des lauriers ou de débattre une question d'intérêt, s'isolant volontairement dans une sorte d'indépendance faite de saine fierté et de confiance en soi. C'est pourquoi le recul du temps a été nécessaire pour le classer au rang qui lui convient dans la Statuaire française du XVIIe siècle, c'est-à-dire en première ligne et avant Girardon.

L'un des trois portraits, celui d'Aix, nous le montre dans la plénitude de sa force, après les difficultés vaincues et les triomphes réalisés. Au Louvre, il apparait brisé et aigri par les déboires qui agitèrent sa vieillesse, à la suite des projets d'embellissement de sa ville natale. Ce masque vieilli a servi de prototype à toutes les effigies qui se sont succédé jusqu'à nos jours. C'est le moule uniforme où les statuaires ont emprisonné leur « moi ». Enfin, dans le portrait de Marseille, il affiche sa superbe méridionale avec une satisfaction non dissimulée. On dirait qu'il vient de faire entendre cette fière parole à Louvois qui lui reprochait de demander pour prix d'une statue, une

somme représentant le traitement annuel des généraux : « J'en conviens, mais le roi n'ignore pas qu'il peut trouver des généraux d'armée dans le nombre prodigieux de ses officiers, mais qu'il n'est pas en France plusieurs Puget. » Son visage palpite et rayonne, la féminité de ses traits — il ressemblait à sa mère — se nuance d'un accent viril ; sa bouche aux contours architecturaux est ornée d'un sourire vainqueur, ses yeux s'illuminent d'éclairs et, derrière son front que l'arrangement des cheveux découpe en ogive, on sent bouillonner l'idée créatrice, la pensée ardente qui va bientôt être matérialisée sous le ciseau triomphant.

S'il est vrai que le portrait soit un modèle « compliqué d'un artiste », on peut dire de celui de Puget qu'il a un double mérite, puisque le modèle est ici un artiste, peut-être son propre exécutant.

Puget dessinateur

Doué d'une nature éminemment prime sautière, Puget a enflammé le marbre à l'étincelle de son imagination enchanteresse. Il semble que la statue, le tableau et le motif architectural soient sortis d'un seul jet de son âme fougueuse, sans qu'ils aient été soumis, au préalable, à l'esclavage de la ligne.

Shakespeare de la Statuaire, l'auteur de *Milon de Crotone* a oscillé entre le sublime et le terre à terre, s'élevant, tantôt aux sommets les plus ardus de l'art, tantôt se livrant aux combinaisons ordinaires de l'entrepreneur de travaux publics. Tour à tour sculpteur, architecte et peintre, il s'attaque à toutes les formes du Beau et tourmente tout ce qu'il touche. S'il n'avait prononcé que ces mots : « Le marbre tremble devant moi », gravés par Ramus, sur le socle de sa statue, on serait tenté de supposer que, brisant les liens de l'Ecole, il se fût affranchi de tout travail préparatoire. Mais il ajoutait : « Je suis nourri aux grands ouvrages », phrase qui éclaire singulièrement la chambre secrète de son esprit où s'agitèrent, dans un fracas génial les pensées les plus dramatiques, les conceptions les plus audacieuses.

Précieux enseignement, au surplus, pour tous ceux dont l'éducation trop moderniste les conduit à négliger l'étude de l'esthétique des maîtres et la pratique dn dessin que

Charles Blanc a si pittoresquement appelé le sexe masculin de l'art! Et, de fait, Puget ne fut-il pas un esprit viril à qui le dessin devait convenir à merveille, malgré l'accent de spontanéité dont ses productions paraissent empreintes, en dépit des éclairs de son cerveau sans cesse bouillonnant. Que l'on ne s'y méprenne donc point : il savait dessiner et il traçait tous ses projets avant d'en confier l'exécution à sa main. Aussi, n'est-il pas téméraire de penser que la souveraine fermeté dont il fit preuve était due non seulement à l'inspiration, mais aussi à cette particularité qu'avant de matérialiser son rêve, celui-ci avait déjà reçu une forme sommaire sur le papier, qu'il était reflété en des dessins de toutes sortes ; dessins à la sépia, à la sanguine, à la plume rehaussés de hachures blanches, lavés d'encre de chine ou teintés de bistre. Comme on le voit, il ne laissait rien au hasard de son imagination, quelque vive qu'elle fût, et il ne se précipitait sur le bloc ou sur la toile qu'après avoir arrêté les plans destinés à présider à l'élaboration définitive de l'œuvre.

Ses dessins sentaient-ils la hâte? A ne considérer que le tempérament de l'artiste, on pourrait le croire ; mais un examen attentif permet de remarquer une extrême minutie de détail jointe à une remarquable solidité d'assiette. La plupart sont des morceaux achevés et constituent un élément instructif, car ils montrent le Michel-Ange français sous un jour qui atténue les critiques auxquelles ont pu donner lieu certains côtés de son génie. Si ses merveilleux projets de fontaines, de cariatides, de vaisseaux et de galères, si ses plans relatifs à l'embellissement et à l'agrandissement de sa ville natale renferment la chaleur de ses conceptions, ils ne témoignent pas moins d'un sentiment très exact de la ligne et d'une entente sérieuse de la perspective.

Parmi les nombreux dessins que j'ai eu l'occasion de voir, j'ai conservé le souvenir vivace d'une *Vierge* qui devait être exécutée en marbre pour la chapelle du roy

à Versailles. Malheureusement, la mort de Puget en empêcha la réalisation. Cette esquisse d'une extrême souplesse représente la vierge recouverte de draperies et levant lentement ses yeux vers le ciel dans une expression de ravissement. Un *Homme assis*, donné à l'Académie par Gibert, sculpteur du roy pour les galères au département de Toulon, le 23 septembre 1734, ne le cède en rien aux meilleurs morceaux des maîtres du dessin tant les lignes en sont harmonieuses et fermes. Dans l'*Education d'Achille*, un dessin rehaussé de couleur, Puget a déployé à son aise les ressources de sa fougue méridionale. Tout participe de l'action mouvementée qui se déroule aux yeux du spectateur. Le centaure Chiron et le héros grec immortalisé par Homère se précipitent avec furie sur un sanglier déjà touché de la lance. Achille s'abandonne à son élan, le centaure frémit, l'animal se débat, les arbres eux-mêmes se convulsent sous les éléments déchaînés. Rarement Puget a donné une plus libre carrière à sa faconde.

D'ailleurs, le mouvement est le but toujours caressé par lui. Même au repos, ses personnages prennent de telles attitudes et ébauchent de tels gestes que l'action intérieure se fait toujours sentir. Lorsqu'il dresse des plans, comme ceux de la Place Royale à Marseille, il éprouve l'impérieux désir de les animer. L'élévation perspective en regardant la mer de ce grandiose projet ne nous montre pas seulement la froide physionomie de la place, elle est aussi réchauffée par les mouvements des pêcheurs se livrant, dans leurs barques, aux travaux de leur état.

La vie, quelle que soit la façon dont elle se traduit, est due aux situations et aux poses naturelles, et non à un assemblage ingénieux de traits ou à une combinaison savante de formes. La ligne n'y est jamais franchement courbe ou droite; elle est toujours un peu heurtée dans son parcours, mais ce heurt, commotion de sa pensée, donne la grandeur et la variété en rattachant la ligne courbe à la ligne droite.

A côté d'œuvres très pondérées, on trouve évidemment des croquis enlevés sous la pression d'une idée soudainement éclose et qu'il faut fixer dans son envol, mais leur langage sommaire dit assez la préoccupation du dessinateur. Peut-être la sépia qui figura à l'Exposition marseillaise de 1861 et qui représente saint Ambroise, doit-elle être considérée comme ayant été conçue de la sorte, car elle ne constitue pas dans son ensemble la silhouette permanente de la statue de l'église de Carignan. Plus subtil que Michel-Ange, en cette matière, sans pousser toutefois la minutie du détail aussi loin qu'un Albert Dürer, il synthétise autant qu'il analyse, et il est nombre de ses dessins qui ont toute la saveur d'œuvres complètes. Les *Vaisseaux en rade*, donnés au Musée de sa ville natale par M. Magne, sont un spécimen éloquent du souci scrupuleux qu'il apportait parfois dans l'exécution et la composition d'un simple projet. Le respect de tous les éléments destinés à former l'unité y éclate et y manifeste la probité de ce grand artiste dont la devise était : « Nul bien sans peine ».

Puget décorateur naval

La vie de Puget fut une lutte incessante, un perpétuel bouillonnement. Elle est toute entière résumée dans cette maxime qui a été le Credo du grand homme : « Nul bien sans peine ». S'il est arrivé à l'apogée de la gloire, croyez bien qu'il n'a connu ni les pirouettes de la courtisanerie ni les abdications de la conscience. Il s'est élevé aux sommets les plus vertigineux de l'art par ce seul levier puissant : la volonté, une volonté résistante et froide comme le marbre auquel il s'est attaqué avec toute la vigueur d'une âme de feu, capable d'enflammer le bloc.

Tout ce qui peut créer, éblouir et édifier tenta sa prunelle avide d'inconnu. Le ciseau, le compas et le pinceau passent entre ses doigts agiles, traduisant ses conceptions hardies et novatrices, marquant sur la matière rebelle l'impérissable trace de son génie. Quel spectacle réconfortant nous offre cet enfant du peuple, cet ouvrier d'art robuste et sain, entraîné par une nature impressionnable, lancé à la poursuite d'un idéal élevé qui le conduit dans les voies les plus diverses, au milieu des luttes sans nombre, luttes contre les nécessités matérielles de la vie, luttes contre les intrigues de la cour, luttes contre les préjugés et la routine. Tour à tour, sculpteur, peintre et architecte, il a mis en œuvre tout ce qui était susceptible d'interpréter les pensées tumultueuses qui s'agitaient dans son cerveau créateur.

Comme décorateur de navires, Puget est moins connu, et. pourtant, son rôle n'a pas été inférieur dans cette branche de son activité où il apporta des idées neuves et des dispositions architectoniques inédites. Evidemment, il n'inventa pas l'architecture navale, pas plus que Michel-Ange n'a inventé la sculpture ou la peinture : mais, là où Girardon et Lebrun avaient apporté un style conventionnel, des sujets surannés, lui, moins classique, avait suggéré une ornementation riche, en harmonie avec la vie aventureuse des vaisseaux, ces édifices mouvants et capricieux. Il les voyait tantôt muets comme des sphinx fatidiques, tantôt bercés par les flots, tantôt bondissant sur la crête onduleuse des vagues, semblables à des fauves. Qui sait ? En présence de ces colosses, il rêva peut-être de lions se débattant contre des Milons chimériques. A coup sûr, il s'est dit que ces grandes machines de guerre allaient non seulement porter au loin les couleurs nationales, mais surtout tenir haut et ferme le drapeau de l'art français. Il les animait d'une vie propre. Alors son imagination s'aiguisait à ces visions et sur leurs poupes gigantesques, il matérialisait ses rêves les plus abstraits. Aussitôt, surgissaient tritons renommés, sirènes, termes, génies, dauphins, groupes d'amours, guerriers fameux, personnages mythologiques, allégories appropriées aux titres des navires, cariatides, mascarons, nymphes, chimères ailées, coquilles fantastiques, monstres marins, tout un monde ondoyant et divers sortant des jaumières, s'enchevêtrant dans les écubiers, escaladant les frontons, décorant les pilastres et les voûtes.

C'est chez Roman, constructeur de galères et sculpteur sur bois à Marseille, que Puget commença à fourbir ses premiers ciseaux. Il avait à peine quinze ans. On était en 1634, époque à laquelle remonte la création de l'arsenal de Toulon. La construction des galères était déjà en pleine floraison à Marseille, ville où fut construite la première galère française. Au commencement du XVIIe siècle, ce genre de navires qui tenait le premier rang fut com-

plètement démodé vers le milieu du XVIIIe et finalement abandonné, non point à cause de son inutilité ou de la prépondérance des autres vaisseaux de haut bord, mais à cause de l'impossibilité de recruter la chiourme. Sous l'influence de la civilisation, les traitements barbares s'étaient peu à peu adoucis et les benevoglies, honteux de subir la promiscuité des galériens, avaient cessé de se placer sous cet égide infamant.

Puget, deux ans après son entrée chez le père Roman, n'avait plus rien à apprendre, et cependant son métier n'était, à cette époque, l'apanage que de quelques-uns. En 1682, c'est-à-dire cinquante ans plus tard, l'étude technique était même si peu répandue que Louis XIV se vit dans l'obligation de créer une école de constructions navales ; toutefois, il ne suffit pas de décréter, il fallut réaliser un programme. Pour atteindre ce résultat le monarque rencontra une résistance qui prouve, en effet, combien les charpentiers de galères, fiers de leur état, entendaient garder leurs prérogatives. L'intendant était alors Brodard. Le marquis de Seignelay s'étant adressé à lui pour l'inviter à lui désigner le plus méritant parmi les charpentiers de l'arsenal de Marseille, celui-ci présenta un nommé Chabert comme étant le plus apte à enseigner son art. Mais Chabert refusa, ne voulant pas vulgariser son savoir ou, pour mieux dire, se souciant fort peu de « gâter le métier », suivant une expression en cours dans nos ateliers modernes. Il ne fallut rien moins que des menaces d'emprisonnement pour contraindre l'irascible Chabert à obtempérer aux ordres du monarque, qui, cette fois encore, faillit attendre...

Eh bien ! le jeune Puget, quelque envié que fut son état, se sentait peu à l'aise dans l'arsenal des galères où ses rêves ailés ne pouvaient se donner une libre carrière. Pour parler net, son ambition visait plus haut. La sculpture sur bois n'était pas son fait. Et il partit pour Livourne, Florence et Rome, afin d'y compléter son éducation artistique au

contact des maîtres et aussi des spectacles troublants de l'art italien, surtout de l'art toscan si merveilleusement colorié, si riche et si en harmonie avec sa fougue méridionale.

Quand il revint de ce voyage, il eut la bonne fortune de rencontrer des officiers du roi flattés, en quelque sorte, de se trouver avec celui qui avait su s'attirer l'estime du duc de Toscane et acquérir une renommée d'artiste rare en France. Lorsqu'ils retournèrent à Toulon, ils ne manquèrent pas de parler de lui au duc de Brézé, amiral de France ; ils le firent en termes si élogieux que ce dernier manda en toute hâte notre grand artiste et lui ordonna de faire un dessin de vaisseau en lui laissant toute latitude quant à la composition.

Le rêve de Puget venait de se réaliser, il était à l'arsenal de Toulon.

Il se mit aussitôt à l'œuvre et traça sur le velin un type de navire à qui l'on donna le nom de la « Reine » et dont l'exécution des sculptures fut confiée à Nicolas Levray et à Puget. Sur la poupe, on voyait le médaillon d'Anne d'Autriche placé au dessus du balcon et flanqué de génies et de termes. Malheureusement pour le nouveau venu, le duc de Brézé mourut quelque temps après l'achèvement de ce travail. Privé de son puissant soutien, se sentant méconnu par les gens de l'arsenal, il croula sous le poids de l'indifférence générale, Le cœur amer, il quitta la France et reprit le chemin de la Ville Eternelle, avide de s'abreuver encore aux sources pures de l'art, les seules qui pussent désormais apaiser sa soif ardente et verser dans son âme désabusée l'oubli des injustices. Mais en partant, il s'était bien juré de ne revenir à l'arsenal de Toulon qu'il n'y fût appelé pour jouer un rôle prédominant.

Pendant vingt ans, il s'en tint éloigné sans jamais perdre l'espoir de triompher un jour de l'apathie dont il était victime. Au cours de cette période, nous le voyons successivement à Rome dans l'atelier de Pierre de Cortone, à Marseille,

exécutant divers travaux d'architecture, à Toulon, qui le réclame pour la construction de fontaines publiques, en Normandie, où il sculpte *Janus* et la *Terre* pour le compte de M. Girardin, à Paris, retenu par Fouquet qui lui confie l'exécution de *l'Hercule Gaulois*. C'était en 1661. Plus tard, nous le retrouvons à Gênes, puis à Marseille, Aix et Toulon, étape pendant laquelle il enfante les célèbres *Cariatides*. Sans cesse en mouvement, il repart de nouveau pour Gênes, attiré, cette fois, par deux œuvres capitales : les statues de *saint Ambroise* et de *saint Sébastien* qui le mirent définitivement en évidence dans la ville du marbre. Puget n'avait encore produit ni le *Milon*, ni *Persée délivrant Andromède*, ni *Alexandre et Diogène*, ni *la Peste de Milan* et cependant sa réputation avait grandi de cent coudées. On était déjà loin de l'ouvrier déclassé, cherchant sa voie au milieu des compétitions, en butte à un ostracisme inconscient. A cette époque, d'Infreville venait de succéder à la Guette. Esprit éclairé, autant qu'impartial, sa première préoccupation en entrant en fonctions à l'Intendance est de chercher un homme. Le nom de Puget lui est prononcé. Il examine ses titres, scrute son passé artistique et finalement arrive à cette conclusion que l'homme cherché n'est autre que l'auteur des Cariatides. Celui-ci pressenti, réfléchit et pose ses conditions. Il a pu méditer sur la fragilité des choses humaines et il tient à se prémunir contre l'insécurité du lendemain avant de prendre un engagement. En un mot, il entend régner en maître sur l'arsenal.

Ce fut un coup de théâtre.

On envoya aussitôt l'ultimatum à Colbert qui répondit par un haussement d'épaules significatif aux prétentions exorbitantes de ce provincial présomptueux osant jouer les Lebrun et les Girardon. Le ministre était centralisateur, et il le fit bien voir à ce Marseillais encombrant.

Cependant, Girardon se souciait fort peu de remplir cette charge qu'il n'acceptait que pour complaire aux désirs du roi. Aussi, ses absences étaient-elles nombreu-

ses et ses travaux souvent interrompus. D'Infreville, qui avait pu se rendre compte des services qu'on était en droit d'attendre de Puget, songea de nouveau à lui. Il insista auprès de Colbert qui, faisant contre mauvaise fortune bon cœur, se décida à l'accepter.

Dès sa rentrée à l'Arsenal, Puget s'appliqua à apporter des réformes, mais des réformes d'un ordre plutôt idéal qu'utile. Artiste, le nouveau chef sculpteur avait un sens pratique d'autant moins développé que ses tendances esthétiques l'étaient davantage. Ses innovations firent pousser les hauts cris, et les ingénieurs durent intervenir au nom des intérêts matériels sacrifiés.

Malgré ces entraves, il put néanmoins réaliser un programme dont il avait depuis longtemps caressé l'exécution, et enrichir l'architecture navale d'une ornementation originale en décorant ces magnifiques vaisseaux qui s'appelèrent la *Thérèse royale,* le *Monarque,* le *Paris,* le *Spectre,* la *Reine,* le *Grand-Louis,* la *Madame,* l'*Ile-de-France,* le *Rubis.*

Epaves d'une époque glorieuse, souvenirs d'un grand artiste !

En parcourant cette phase de la vie du célèbre sculpteur, je n'ai pu m'empêcher de songer à l'œuvre si remarquable de M. Lombard. qui a été désigné pour immortaliser la gloire de son illustre compatriote.

Et, en terminant, qu'il me soit permis de formuler le vœu qu'une allusion plus directe encore, si c'est possible, soit faite à ce côté bien personnel du talent de Puget dans le monument qui va être érigé à Marseille. Il ne faut pas oublier que Puget va se dresser non loin de la mer, près de cette côte lumineuse où le vent du large lui apporta le souffle vivifiant de son indépendance et où, pour la première fois, il sentit entre ses mains d'enfant tressaillir le ciseau, immortel outil de son génie et de sa gloire.

Christophe Veyrier

Bien qu'il fût sorti des rangs du peuple, qu'il n'eût jamais sucé la moelle nourricière d'une instruction classique, Puget a cependant formé des élèves et vulgarisé un art que personne ne lui avait enseigné et dont il devait être, un jour, la plus haute incarnation.

Le nombre de ses élèves n'est pas considérable. Mais, parmi eux, il en est quelques-uns qui ont occupé une place honorable dans la sculpture et la peinture, tels que Veyrier, son neveu ; François Puget, son fils, qui fut aussi confié aux soins de Laurent Fauchier ; Marc Chabry, de Barbentane ; Baptiste, dont l'église de Saint-Remy contient des panneaux reproduisant les actes de quelques saints ; Daniel Solari, de Gênes ; Bernard Toro, Chabert, Caravaque et enfin Jean Mathias.

Il est difficile de parler de Pierre Puget sans évoquer la figure de Christophe Veyrier qui fut, non seulement son fidèle praticien, mais encore son ami le plus dévoué. Au surplus, par son talent bien personnel, par les œuvres nombreuses sorties de son ciseau, Veyrier est demeuré un artiste de premier ordre que la postérité n'a peut-être pas traité avec toute la déférence qu'il mérite et, à ce titre, il est regrettable que les notes biographiques de Bougerel soient restées manuscrites, car elles nous eusssent

permis de porter sur cet artiste un jugement plus éclairé.

Modeste autant que désintéressé, gravitant autour de son maître, il n'a été ébloui ni par l'éclat dont il était entouré, ni amoindri par l'effacement volontaire dans lequel il s'était confiné. Il a aimé Puget de toute la force de son admiration raisonnée et s'il n'abdiqua pas sa personnalité, il immola du moins une partie de son indépendance.

Il semble, en quelque sorte, qu'il ait fait partie intégrante de Puget lui-même. Il a pénétré dans la chambre secrète de son esprit, s'identifiant avec son esthétique, s'incorporant dans son œuvre, comme pour en découvrir l'essence créatrice.

Et lorsque le ciseau du praticien a achevé son travail, le praticien attend avec anxiété le souffle du génie qui va transfigurer et édifier l'œuvre commencée.

Il le suit pas à pas ; il jouit de ses triomphes sans les partager et compatit à ses malheurs en les ressentant. L'œuvre du Michel-Ange français porte la trace de sa collaboration intime. La figure de l'*Andromède* est, dans presque toutes ses parties, façonnée par lui, et les *Armes du Roi* portent l'empreinte de son ébauchoir.

Telle est la puissance du génie, qu'il est permis de distinguer la touche de Veyrier à côté de celle de Puget. Voyez l'*Assomption* qui, après avoir figuré à Paris, fut offerte au Louvre et dont le Musée de Marseille possède un moulage. Une observation patiente permet de reconnaître deux exécutions distinctes l'une matérielle, bien que très classique, l'autre absolument idéale.

Dans le *Ravissement de sainte Magdeleine*, bas-relief qui se trouve au maître autel de l'église Saint-Sauveur, à Aix, l'éxécution semble aussi révéler deux manières nettement caractérisées. Les draperies enveloppant sainte Magdeleine ne paraissent pas, en effet, avoir été ciselées par la même main qui a exécuté les deux anges soulevant la pénitente dans son envol vers le ciel. Il entre dans la conception de

ces deux morceaux un charme exquis, une impression de suave immatérialité qui décèlent plus que du talent.

Comme je le disais précédemment, l'écusson des *Armes du Roi* que l'on voyait autrefois au dessus du claveau de l'Hôtel de ville, et qui se trouve maintenant au Musée des Beaux Arts, après avoir été relégué dans la salle des pas-perdus du château Borély, est aussi, en grande partie, l'œuvre de Veyrier. Il est difficile aujourd'hui d'apprécier ce morceau, par suite des dépradations qu'il a subies sous la révolution, cette grande iconoclaste.

On peut se rendre compte, toutefois, de la vigueur et de la souplesse du modelé des deux génies sur lesquels le cartouche est posé. Il est évident que Puget est intervenu dans cette partie de l'écusson à en juger par la facon dont le marbre a été fouillé, par le relief saisissant et surtout par l'intensité d'expression qui s'en dégage, et cela en dépit d'un respect peut-être douteux de ce que nos architectes modernes appellent « l'échelle ». Quant aux *Armes du Roi*, elles ont disparu comme les rois eux-mêmes. Il n'est resté de cet emblème marmoréen que les génies..,.

N'est-ce pas un enseignement ? Les rois s'en vont, les génies seuls demeurent.

Les *Anges adorateurs*, de la cathédrale de Toulon, sont incontestablement l'œuvre de Veyrier, et son œuvre exclusive. Comment pourrait-il en être autrement ?

Le 14 janvier 1659, Pierre Puget, s'engageait à faire une custode pour l'ornement de la chapelle des prieurs du Saint-Sacrement, le contrat portait obligation de construire ce tabernacle « en boys de noyer, de rose ou de boys de pays, bon sans aubier », et l'entrepreneur devait faire deux tableaux et «mesler autant de colleurs de marbre jaspé ou autres qu'il trouvera à propos » Or, un incendie survenu en 1681, a complétement mis en cendres toutes les boiseries artistiques exécutées sur les plans de Puget. Appelé à restaurer la chapelle, Veyrier substitua le marbre au bois, et c'est ainsi

que les *Anges adorateurs*, de la cathédrale de Toulon, peuvent lui être hardiment attribués.

La *Conception*, de Gênes, doit être sans conteste restituée si non complètement à Veyrier, tout au moins en partie.

Il ne serait pas impossible qu'indépandemment de cette collaboration, d'autres élèves de Puget eussent pris une part, si minime fût-elle, à l'élaboration de ce beau groupe légué par M. Emmanuel Brignoli à l'Albergo de Poveri. M. Léon Lagrange cite, d'après un catalogue, ce fragment d'une lettre que Puget écrivait à la date du 15 février 1668 : « L'ordre que je reseu de la part du roi pour me randre à Toulon feu cause que je laissa le travail de la Conception, Nostre Dame ne pouvant faire autrement de quoi jan heut bien du desplaisir : mais pour supler ace défaut, j'ordonna a mes ouvriers de continuer à m'est baucher seste figure d'après le modelle que je laissa et de finir aucune chosse come toutes les drapoiries ».

La Vierge mère que Puget avait exécutée pour les Carèga a été reproduite, sur l'ordre de ce dernier, par Veyrier, qui la considérait comme une de ses bonnes productions. Absorbé par les travaux préparatoires de son maître, on conçoit aisément que le bagage personnel de cet artiste ne soit pas très important, surtout si l'on considère que, pendant plusieurs années, il remplit les fonctions de directeur des ateliers de sculpture de Toulon.

Il a laissé, cependant, quelques œuvres de premier ordre. De ce nombre, sont les travaux d'architecture de la *Chapelle du Corpus Domini*, à Toulon, où l'on admire notamment deux colonnes dans le style de Léon X et deux statues, l'une de *saint Pierre*, l'autre de *saint Paul*, séparées par deux pilastres latéraux.

L'ensemble produit un effet décoratif d'une très grande élévation de pensée. A Aix, on remarque dans la chapelle des Carmélites, deux *bas-reliefs marbre ;* à l'église des Pères de l'Oratoire, un *Jésus*, et chez un amateur, un *Milon dévoré par un loup*. Le Musée de cette ville possède

un *Buste de Pierre Puget* (terre cuite) exécuté par Veyrier et provenant de la donation Bourguignon de Fabregoules. La Basilique Métropolitaine possède un bas-relief: La *Résurrection de Lazare* (autel majeur), et l'église *Saint-Jean* de Malte a un *Jésus couché sur la Croix*, un *saint Jean-Baptiste enfant*, statues de marche, une *croix et un calice* soutenus par trois enfants. A l'hôtel de M. Louis de Bresc, on voit *quatre anges* sculptés en bois; chacun d'eux joue d'un instrument et est campé dans une pose pleine d'un naturel qui a rarement été égalé par les sculpteurs sur bois de notre ville. Enfin, M. le baron Guillibert, secrétaire perpétuel de l'Académie d'Aix, a dans son cabinet un dessin original d'une peinture murale et d'un autel qui se trouvait anciennement à l'église Saint-Jean-de-Malte. La peinture a été faite par Thomas Veyrier, neveu de Cristophe, qui avait exécuté les sculptures de l'autel. A Marseille, où il façonna le bas-relief représentant l'*Enlèvement de sainte Magdeleine par les Anges*, de l'église des Chartreux, nous possédons son *Faune*, et sa *Muse*, que la Ville a achetés en 1882; ces statues ne mesurent pas moins de 2 mètres et demi de hauteur et 1 mètre 80 centimètres de largeur.

Le *Faune* est incontestablement supérieur à la *Muse*, au point de vue de la composition. Le cartouche du Musée porte cette seule inscription : *Faune*. Je pense qu'on pourrait l'intituler *Silène et Bacchus*. Couronné de pampres verts, le faune, dont la face est creusée de sillons, tient un jeune enfant à qui il tend la flûte pastorale. Cet enfant est vraisemblablement le dieu Bacchus et le faune, son père nourricier. Ce motif mythologique, qui a servi de thème à tant de sculpteurs illustres, a été interprété avec un rare bonheur par Perraud, dans son *Enfance de Bacchus*, actuellement au Louvre. Comme lui, Veyrier, qui l'avait précédé dans cette voie, a su donner à son œuvre un parfum de mythologie très pénétrant, une allure païenne digne d'un ciseau érudit.

L'autre statue nous est présentée sous la seule dénomination de *Muse*. C'est bien une fille de Jupiter, en effet, que cette belle et imposante effigie de pierre ciselée avec une science parfaite et une pureté d'accent qui rappelle l'art grec. La statue est noble et hautaine, elle est empreinte de cette majesté dont les patriciennes romaines paraissent avoir eu le secret. Le front ceint d'une couronne de laurier, l'œil interrogeant le passé, la Muse, drapée dans sa chitonisque, semble présider aux destinées des peuples.

Si l'on s'en rapporte à la coutume des anciens et si l'on considère le rouleau de papier qu'elle tient entre ses doigts, c'est très probablement Clio que Veyrier a voulu tailler dans la pierre de Calisanne.

A la suite d'un accident, la *Muse* a perdu sa main gauche, détail sans importance pour les peuples heureux, puisqu'ils n'ont pas d'histoire. Mais que les autres se rassurent ! il lui reste encore la main droite...

François Puget

La *Sainte Vierge visitant sainte Elisabeth,* est la seule œuvre de François Puget que possède le Musée de Marseille.

Cette grande toile, mesurant $3^{m}30$ de hauteur et $1^{m}35$ de largeur, ne s'impose pas du premier coup à l'admiration de la foule. Les personnages qui le composent n'ont ni l'ampleur magistrale, ni le caractère mystique que l'histoire sacrée leur a attribués. La Vierge, coiffée d'un voile blanc et drapée dans une robe rouge sur laquelle flotte un manteau bleu, s'avance d'un pas léger vers l'humble demeure du grand prêtre Zacharie et s'apprête à en gravir les marches. Son attitude a de la grâce et de la noblesse. Il semble que son pied ne soit pas habitué à toucher la terre, tant il l'effleure avec rapidité. Il y a quelque chose d'aérien dans sa démarche. On dirait une colombe qui a suspendu un instant son vol en attendant de s'élever vers le ciel.

Sa physionomie, cependant, n'a pas ce reflet divin, cette étincelle surnaturelle qui illuminent la plupart des vierges classiques. L'artiste, par un contraste curieux, lui a donné une figure humaine ; il l'a modelée avec souplesse. Le coloris est élégant et les ombres ont de la fraîcheur.

Dès qu'elle apparaît, Sainte Elisabeth s'empresse d'accourir bientôt suivie de son époux. L'étonnement et la joie se trahissent dans leur attitude.

Sainte Elisabeth, modestement vêtue d'une robe jaune, est coiffée d'un turban sans élégance. Vers la droite, au second plan, on aperçoit Saint Joseph tenant un âne et, au premier plan, adossé sur un sac, un enfant aux chairs bouffies, — saint Jean-Baptiste peut-être.

Au fond, se dessinent le fronton et les colonnes d'un temple au-dessus duquel resplendit une écharpe d'azur. Enfin, pour couronner cette scène familiale, un ange apparaît, qui sème des roses sur les pas de la Vierge.

Tous les personnages, comme la Vierge elle-même, n'ont rien dans leur physionomie qui exprime un raffinement de race.

Cette particularité, qui consiste à choisir les modèles parmi les types ordinaires de l'humanité, on la remarque d'ailleurs chez Pierre Puget, dont les héros sont avant tout des hommes. Avec le grand sculpteur, la brosse a des audaces de touche que l'on ne retrouve pas dans la facture de son fils. Celui-ci ne peint pas en pleine pâte, le relief est moins puissant, les ombres n'ont pas la même chaleur et le modelé la même force; le corps se sent moins sous l'étoffe, mais l'accessoire est traité avec un plus grand souci des détails.

Certes, leur exécution a des points de ressemblance nombreux et l'on comprend, parfois, que telle toile attribuée à l'un puisse être l'œuvre de l'autre. Mais leur esthétique est, en thèse générale, radicalement dissemblable. Au cours de ses fréquents voyages à Rome et à Gênes, Pierre Puget, frappé par le coloris des peintres de l'école Italienne, en avait subi l'influence directe.

Il est évident que Cortone et Carle Maratte ont dû l'inspirer plus d'une fois. Le *Sommeil de l'Enfant Jésus*, si tant est que l'on puisse lui en assigner la paternité, a été conçu dans le goût de l'école Romaine. Le *Bap-*

tême de Constantin et le *Baptême de Clovis* se ressentent de cette influence, car ces deux tableaux, qui ne sauraient être considérés comme des chefs-d'œuvre, sont traités par méplats.

Le *Salvator Mundi* , rappelle aussi les tendance de l'École Italienne; mais, ici, une grâce toute personnelle explique suffisamment la trace du génie français.

François Puget appartient exclusivement à l'Ecole Française. Ses toiles, qui font revivre des scènes empruntées à l'Histoire Sainte — comme, d'ailleurs, celles de son père — se distinguent surtout par la simplicité et la clarté de la composition.

Evidemment, il serait téméraire de revendiquer quand même pour François Puget des œuvres picturales que la tradition ou l'esprit d'exclusivisme s'est complu à restituer au grand sculpteur.

Qu'importe, par exemple, que la *Vocation de saint Mathieu* soit l'œuvre de l'élève de Laurent Fauchier ou celle de Pierre Puget! Est-ce que le renom du Shakspeare de la statuaire serait diminué si, acceptant l'affirmation de son petit-fils Paul, on devait la considérer comme issue de la palette d'où sont sorties la *Vierge visitant sainte Elisabeth* et la *Visitation ?*

M. Lagrange affirme de la façon la plus catégorique que la *Vocation de saint Mathieu* est l'œuvre de Pierre Puget. Les raisons qu'il invoque à l'appui de son assertion sont le témoignage de l'auteur de "Marseille Ancienne et Moderne" et celui de l'abbé Papon, qui désignait cet ouvrage comme un des meilleurs de Puget. De plus, l'opinion formulée dans une lettre écrite en 1753, lui paraît entachée de partialité. Le petit-fils, en agissant ainsi, aurait cédé à un sentiment qui se devine. Il aurait voulu accroître le bagage artistique de son père. Mais je pense qu'en le taxant d'ingratitude envers son aïeul, l'éminent critique perdait complètement de vue qu'une tradition constante a fait de Paul Puget un admirateur enthousiaste du grand

sculpteur. Ce ne sont pas les seules raisons qui ont pu faire croire que cet ouvrage devait être attribué à ce dernier.

En le comparant avec d'autres œuvres, on a estimé que, pas plus par ses dimensions que par sa facture, il était approprié au goût de l'auteur des *Musiciens,* du Louvre. Mais que valent, en somme, ces probabilités en présence de la déclaration si formelle contenue dans la lettre de 1753 ? Au surplus, en examinant de près la *Vocation de saint Mathieu,* il est possible de reconnaître la marque de la brosse de François Puget, soit dans la tonalité générale, soit dans l'exécution de certains morceaux tels que le Groupe des Apôtres, la Tête du Christ et les draperies.

Les *Musiciens,* du Louvre qui renferment le portrait de Lulli, de Quinault et celui de l'auteur lui-même ont été décrits par M. Villot, conservateur de ce Musée, dans le catalogue qu'il a dressé. Cette peinture est, à mon sens, une des meilleures de François Puget, car elle lui a permis de mettre en évidence ses qualités de portraitiste, genre dans lequel il a excellé et qui lui avait valu une certaine réputation auprès des Marseillais. Ces qualités, il les tenait surtout de Fauchier chez qui il avait fréquenté. Je ne pense pas que Castiglione dont il prit des leçons ait exercé une influence quelconque sur sa technique, car elle est d'une simplicité qui contraste avec celle de son maître occasionnel, laquelle est plutôt compliquée et lourde.

C'était bien l'empreinte des procédés de Fauchier que révélaient les portraits exécutés par lui à Marseille, notamment ceux des échevins Jacques Dupuy, Joseph Rochefort, J. Fabre, Guintrand, Pierre Jourdan, Jean Constans, Jacques Bazan, Honoré de Gantel, Guitton, Jean Barthalon qui lui furent payés 80 livres.

A côté de son rôle de peintre, François Puget a joué celui d'homme d'affaires de son père. C'est lui, en effet, qui est chargé de jeter les bases de la garantie réclamée par son père à l'occasion du *Milon de Crotone* ; c'est lui aussi à

qui incombe le soin d'accompagner le chef-d'œuvre à Versailles et de le présenter à la cour. Il assiste devant Louis XIV, Marie-Thérèse et Lebrun, à la remise du plus bel ouvrage de son père et il entend cette exclamation désormais historique s'échapper des lèvres de la reine : « Ah le pauvre homme ! » Cette réflexion caractérise bien la sensation que l'on éprouve en face du vainqueur des jeux olympiques dont le visage exprime la douleur avec une intensité de rendu que l'auteur du Laocoon n'a pas égalée.

François Puget reçut la commande des *Musiciens* à l'occasion de ce voyage, ainsi que nous l'apprend la lettre adressée le 10 janvier 1753 (1) par son fils Paul (2) au R. P. Bougerel, et il toucha en dédommagement une gratification qui fut fixée par le roi sur la demande de Lebrun.

Lorsqu'il s'agira de présenter et de discuter les plans qui devront servir à l'élaboration de la statue équestre de Louis XIV sur une des places de Marseille, on verra encore François défendre les idées de son père et se mettre en travers des projets de Clérion, un concurrent qui finalement l'emporte, grâce à des influences occultes.

François Puget ne doit pas seulement au nom qu'il porte d'avoir survécu à son époque. S'il n'est pas de ceux dont les œuvres portent la trace d'un génie auquel les générations vont puiser des enseignements, il a du moins le mérite de faire partie de cette pléiade d'artistes qui, vers la fin du XVIIe siècle et au commencement du XVIIIe, ont continué la tradition commencée par Vouet, Le Poussin, Lesueur, c'est-à-dire par des peintres dont la finesse, la grâce et la clarté caractérisent au plus haut degré le génie de la Peinture Française.

(1) Archives de l'Art Français, T. I., p. 331.

(2) François Puget se maria deux fois, comme son père, la première fois avec Mademoiselle Jordanis dont il eut deux filles, et Pierre-Paul ; la seconde, avec Mademoiselle de Mazerat.

TABLE DES MATIÈRES

Imp. du *Sémaphore*, Barlatier-Marseille



IMPRIMERIE LITHOGRAPHIE BARLATIER

MARSEILLE